

Dürers Selbstbildnisse als „Probstücke“

Eine pragmatische Deutung



Thomas Eser

Der folgende Vorschlag rührt von einem vielleicht vermessenen Verdacht her. Kann es sein, dass Albrecht Dürers gemalte Selbstbildnisse seit langem missverstanden werden? Dass man sie zwar nicht unbedingt über-, aber fehl bewertet, indem man sie als Kronzeugen der Selbstentdeckung des Individuums im Renaissancezeitalter, ja als Meilensteine hin zur modernen künstlerischen Autonomie bewundert? Wenn man in ihnen jenen epochalen Läuterungsmoment „from an intuitive to an intellectual approach to art“¹ fixiert zu sehen glaubt, der mit voller Intention exakt im runden Jahr 1500 ein neues, nämlich das humanistisch-aufgeklärte Menschenbild formuliert, „auf dessen Verwirklichung alle Zeiten hoffen müssen“?² Das Münchner Selbstporträt im Pelzmantel (Abb. 3) hat sich unter populären Titelillustrationen zur omnipräsenten Bildchiffre für „Renaissance“ und „Künstlertum“ entwickelt.³ Allein diese

jüngste, blühende Rezeptions- und Funktionsgeschichte macht dem Gemälde zuliebe eine Inventur seiner Funktionsdeutungen nötig. Der gebotenen Kürze wegen bleibt diese Inventur grobe Skizze. Sie verzichtet auf jede nahsichtige Würdigung der drei Bildnisse und lässt alles Maltechnische außer Acht.

Die These lautet: Gegen Ende seiner Ausbildung zum Maler musste sich Albrecht Dürer auf dem (Nürnberger) Gemäldemarkt etablieren. Aufträge blieben aber aus. Deswegen fertigte er eine Reihe von Bildnissen als Prototypen oder „Probstücke“ als sichtbaren Ausweis seiner hohen Fähigkeiten als Porträtist, wozu er sich selbst und sein persönliches Umfeld als Motiv wählt. Die bisher üblichen, romantisierenden, psychologisierenden oder metaphysisch deutenden Interpretationsmodelle tabuisieren diesen von der lokalen Marktconstellation herrührenden Anfertigungsanlass.

I. DER DEUTUNGSÜBERBAU

Die schiere Menge von Albrecht Dürers Porträts seiner selbst und seines Umfelds sucht unter den zeitgenössischen Porträtisten ihres gleichen. Drei mal hat er sich in einem malerisch aufwendigen Selbstporträt wiedergegeben (Abb. 1–3). Hinzu kommen mindestens fünf gezeichnete Selbstbildnisse, vier weitere „in Assistenz“ in Bildhintergründen sowie mindestens 20 Gemälde und Zeichnungen mit Bildnissen aus seiner Familie, von Vater, Mutter, Ehefrau, vielleicht Schwestern⁴, und Brüdern – von Freunden wie Pirckheimer zu schweigen – ein einzigartig umfangreicher Werkkomplex von Menschenbildern des privaten Umfelds. Bemerkenswert allerdings, dass die drei „großen“ Selbstbildnisse, um die es im folgenden primär geht, alle vor Dürers 30. Geburtstag entstanden sind. Der heutige kunsthistorische Forschungsstand setzt sich aus drei Auslegungsrichtungen zusammen: *Biografisierende Interpretationen*, d.h. die Zuordnung der Selbstbildnisse zu biografischen Ereignissen oder Stationen der Persönlichkeitsentwicklung Dürers zwischen 1490 und 1500; *psychologisierende Erklärungsmuster* in Form geistesgeschichtlicher „Verstehender Psychologie“, die besonders oft den Selbsterkenntnis-Begriff verwendet; und schließlich die qualitativ-historische Würdigung der Selbstbildnisse als künstlerische *Pionierwerke*, als Dokumente der „Entdeckung des Menschen“ und das Erscheinen des „Autonomen Künstlers“.

Requisiten einer narrativen Kunstgeschichte

Besonders das inschriftlich 1493 datierte Porträt im Louvre (Abb. 1) wurde mit einer angeblich konkret rekonstruierbaren

Lebenssituation Dürers erzählerisch in Beziehung gesetzt. Es sei ein Dokument für das Heimweh des Jünglings auf seiner Gesellenwanderung nach seiner Heimat Nürnberg. Ungewöhnlich prominent ist schon ein früher Interpret, Johann Wolfgang von Goethe, der das Bild 1805 „unschätzbar“, wie er schreibt, in Händen hielt, die in Dürers Händen gehaltene Pflanze als „blaubühendes Eryngium, im Deutschen Mannstreue genannt“ klassifizierte und „ein ernstes Jünglingsgesicht“ wahrnahm.⁵ Moritz Thausing vermutete 1876 (nicht ohne Fragezeichen) konkreter, Dürer habe das Bild aus der Ferne nach Nürnberg gesandt, wo es beim Werben um Agnes Frey wertvolle Dienste leistete. Die Braut konnte sich daran der Kunstfertigkeit ihres Zukünftigen ebenso versichern, wie seiner schönen Gesichtszüge.⁶ Thausings romantische Deutung setzte sich schnell durch. Seither ist vom „Verlobungsbild“⁷ die Rede. Der Überlieferung nach befand sich Dürer tatsächlich zwischen 1490 und 1494 auf Wanderschaft außerhalb Nürnbergs. Der örtliche und zeitliche Verlauf dieser Wanderjahre ist autobiografisch nur durch die Eckdaten von Aufbruch und Rückkehr sowie einem „Hin-Und-Her-Wandern“ in Deutschland samt einiger präziserer Stationen am Oberrhein gesichert.⁸ Alle weiteren Rekonstruktionen von Chronologie, Stationen und Begegnungen während der Ausbildungsjahre sind Spekulation.⁹ Somit lässt sich mittels des „Verlobungsbildes“ die dünne Überlieferung der dunklen Wanderjahre wünschenswert anschaulich aufladen. Jüngere Interpreten verfeinerten die narrative Ikonografie: Der nach oben geknickte, von der Wurzel abgerissene Stängel der Eryngiumspflanze in den Händen des Porträtierten stehe für Dürers soziales



Abb. 1

Albrecht Dürer: Selbstbildnis, 1493, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 2382.

(siehe auch Farbtafel Nr. 21)

Entwurzelt-Sein während der Wanderjahre. Am Beginn seiner Karriere stehend thematisierte er damit seine Einsamkeit als entwurzelter Wandergeselle mit unsicherer Zukunft.¹⁰ Besonders mutige narrative Ikonografen konstruierten sogar Zusammenhänge zwischen Dürers gezeichneten Kissen-Studien (New York, W. 32) und dem Eryngium auf dem Selbstbildnis: Dürer habe mit dem Zauberkraut ein Traumkissen füllen wollen, um sich damit im Schlaf eine bessere Zukunft zu erträumen.¹¹ Maßvollere jüngere Interpretationen ziehen die Selbstbildnisse ebenfalls als biografische Quellen für ein besseres Verständnis von Dürers Charakter oder seiner sozialen Aufstiegsstrategien heran¹². Mit ihrem Argument der Werk-und-Leben-Bespiegelung entsprechen sie dem Leitmotiv der deutschsprachigen Dürer-Forschung der Nachkriegszeit: der „Biografischen Allegorie“, die an die Stelle früherer „Nationaler Allegorien“ der Dürerdeutung trat.¹³

Bewusstseinsmalereien

In Tradition hegelianischer Kunstphilosophie und ihrer programmatisch „Spekulativen Kunstgeschichte“¹⁴ werden die Selbstbildnisse im 19. Jahrhundert als Zeugnisse von Dürers künstlerischem Reifeprozess interpretiert, der ihn schließlich um die Jahrhundertwende zu höchster Selbsterkenntnis führt. Betrachtet man die drei Gemälde als Illustrationen zu einem Entwicklungsroman, dann drücken 1500 zum Finale die „edlen, bedeutenden, ungleich kräftigeren Züge [des Münchner Selbstbildnisses] in sehr ernster Weise das volle Bewußtsein der Meisterschaft aus“.¹⁵ Für Heinrich Wölfflin war bereits das etwas ältere Madrider Gemälde (Abb. 2) von „gereiftem Selbstbewusstsein“ erfüllt¹⁶, während der Autor der ersten Mo-

nografie über die Gruppe, Hugo Kehrer, die noch ältere Erlanger Selbstbildniszeichnung von 1491/92 als Entwicklungszeugnis „vom Sein zum Selbstbewußt-Sein“ feiert.¹⁷ Selbst der sachliche Moritz Thausing konnte sich in seiner ersten maßgeblichen Dürer-Monografie die psychologisierende biografische Miniatur nicht verkneifen, wonach Dürer 1498 sein Madrider Bildnis als „Ausfluß gerechter Selbstzufriedenheit“ zur Entspannung nach der großen Leistung der 1497 vollendeten Apokalypse gemalt habe: „Die Freude an der eigenen Persönlichkeit findet in dem gehobenen Selbstbewusstsein der Zeit Ihre Erklärung“.¹⁸

Renaissance-Fanale

Diese Vorstellung vom generell „gehobenen Selbstbewusstsein der Zeit“ bot die strapazierfähige Folie für anspruchsvollere, nun weniger biografische als kulturphilosophische Vereinnahmungen. Demnach seien Dürers Selbstbildnisse bildkünstlerische Manifeste nicht nur des Renaissance-Humanismus sondern der Moderne an sich. Das Pariser Selbstbildnis sei die „erste moderne Deutung und Gestaltung eines Menschen“.¹⁹ Der Selbstporträtist entdecke sich malend selbst, im Gleichklang mit jener renaissance-spezifischen „Entdeckung des Menschen“ und seiner Option, frei zu handeln, die Jakob Burckhardt zu Haupterrungenschaften der Renaissance erklärt hat.²⁰ In Burckhardtscher Tradition beobachtet wurden unmittelbare Bezüge zum literarisch-philosophischen Manifest jenes neuen anthropologischen Selbstverständnisses, zu Pico della Mirandolas 1486 verfasster Rede „Von der Würde des Menschen“, hintangestellt, ob Dürer Pico las.²¹ Vor allem aber faszinierte das plötzliche, unmittelbare Auftreten dieser



Abb. 2
Albrecht Dürer: Selbstbildnis, 1498, signiert, Dürermonogramm, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. 2179.
(siehe auch Farbtafel Nr. 22)

Selbstbewusstseinsmalereien. Bereits der Titel der derzeit klügsten phänomenologischen Würdigung von Dürers Selbstbildnispraxis beschreibt die Bildnisse als einen Paukenschlag der Kunstgeschichte: „The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art“ betitelt Joseph Leo Koerner seine verführerisch „ahistorische“ Interpretation, die dem momentartig Unvermittelten, das Dürers Selbstbildnissen anhafte, die Rolle eines regelrechten „Preface“, eines Geleit- oder Vorworts zur Neuzeit zugebilligt.²²

Autonome Kunstwerke

Unter der Prämisse, dass Kunst stets fortschreite, galt Dürers Selbstbildnispraxis oft als Beleg für den Fortschritt weg vom Handwerk (= Mittelalter) hin zur Kunst (= Neuzeit)²³, weg von anonymer Produktion durch Handwerkskollektive hin zur individuellen, in der Moderne existenzialistisch einsamen Künstleridentität und ihrem adäquat singulären Kunstwerk. Dürer sei der einzige nördliche Schüler der italienischen Quattrocento-Renaissance gewesen, der ein neues, intellektuelles, Handwerklichkeit überwindendes Künstlertum betrieben habe als „an intellectual, a person grounded in the liberal arts, and not just a skilled craftsman ... Particularly noteworthy are his several self-portraits“²⁴, um unter den vielen gleichlautenden eine der jüngeren Argumentationen anzuführen. Erst seit Dürer gebe es in Deutschland das echte Interesse an der Kunst.²⁵

Die Etikettierung der Selbstbildnisse als frühe, oder gar erste „autonome“ Kunstwerke begleitet diese evolutionistische Vorstellung mit einem besonders einprägsamen Schlagwort. Sie seien von immateriell-geistigem Wert und Gehalt, frei vom Makel des kommerziell Kalkulierenden – also keine Ware, sondern Kunst. Erwin Panofsky emp-

fund die beiden Selbstbildnisse in Madrid und München als regelrechte „Herausforderung an die Welt“. Die Madrider Tafel sei „ohne einen weiteren Zweck gemalt und also vielleicht das erste unabhängige Selbstbildnis überhaupt“. Dürer fordere damit nichts weniger ein, als die Anerkennung der Freiheit des modernen Künstlers durch die ihn umgebende Gesellschaft, ein selbstbewusst-annaßendes Autonomie-Postulat, in dem seither generell das „Problem des modernen Künstlers“ bestünde.²⁶ Seither wird das Bildnis im Pelzrock regelmäßig als Bildbeleg für diesen Autonomisierungsprozess herangezogen²⁷, trotz erheblicher historischer Distanz zwischen der Dürerzeit und der Spätaufklärung. Denn wissenschaftsgeschichtlich ist die Kategorie des „Autonomen“ in den Künsten – und des Ideals eines frei von gesellschaftlichen Zwängen und ökonomischen Strategien agierenden Künstlers – erst im späten 18. Jahrhundert Kriterium, und dann bis heute kunstsoziologische Norm. Erst das Zeitalter Kants und Schillers lieferte die Muster Künstler-Genie und autonomes Kunstwerk, die dann von der Kunstgeschichte in Dürers Zeit vordatiert werden.

„Größter Maler“, „schönster Mann“ und „wissendster Meister“. Dürer ist Christus

Zum hohen Ton neigende Autoren sahen sich angesichts der Selbstbildnisse zu regelrechten Apotheosen veranlasst. Schon

Abb. 3
Albrecht Dürer: Selbstbildnis, 1500, signiert, Dürermonogramm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 537.
(siehe auch Farbtafel Nr. 23)

1500

AD

Albertus Durerus Noricus
ipsum me proprijs se effin.
gerbam coloribus quatis.
anno M^o CC^o LVIII.



um 1800 gilt Dürer seines Selbstporträts von 1493 wegen als „größter Maler der Welt“.²⁸ Als „wissendster Meister seiner Zeit“²⁹ wende er im Münchner Gemälde ein proportionstheoretisches Arkanum an, das im Verborgenen für eine geheimnisvolle Harmonie der Verhältnisse Sorge. Auch hinsichtlich männlicher Schönheit bezeuge das Gemälde Dürers überragende Stellung unter seinen Zeitgenossen. Es zeige, dass er „nicht allein der größte Künstler, sondern wahrscheinlich auch der schönste Mann seiner Zeit war ... Es liegt im Kopfe und der Haltung der ganzen Figur zugleich etwas vom griechischen Zeus und einem Christusbilde“.³⁰ Diese Beobachtung einer Christusähnlichkeit war 1860 nicht mehr ganz neu. Die ältesten kunstliterarischen Christomorphitätsbeobachtungen datieren um das Jahr 1825³¹, vorbereitet von irdischeren Helden-Assoziationen, wenn etwa das Bildnis 1808 von Bettina von Arnim mit Goethes (!) verehrungsvoller Gestalt und Wirkung Gleichsetzung fand.³² Den Goethe-Vergleich beiseite lassend, erinnern Axialität, Bart- und Haarfrisur sowie die hageren Gesichtszüge Dürers an *verae ikones*, in der Tat an Schweißtuch-Christi-Darstellungen. Das ikonologische Erklärungsmodell lautet: So wie Gott die Welt schuf, schafft der Künstler – hier Dürer – eine ebensolche. Forschungsdissens herrscht allenfalls über die Bewertung einer derart blasphemischen Anmaßung, sich christusgleich darzustellen.³³ Aber, so müsste sich eine selbstkritische Bildwissenschaft heute fragen: Wie sehr engt diese forschungsseitig regelrecht kanonisierte Christusbild-Analogie inzwischen jede Perzeption des Gemäldes auf die „Deus-Artifex-Assoziation“ ein? Warum macht kein einziger schreibender Kommentator zwischen 1500 und 1800 diese

Beobachtung, die ziemlich genau mit der Etablierung der Kunstgeschichte um 1830 als Wissenschaft aufkam? Konstruierte sich hier womöglich die junge, teleologisch motivierte Wissenschaft Kunstgeschichte ein ideales, weil *gleichermaßen* zur Verehrung wie zur Untersuchung eignendes Forschungsobjekt? Sind neue Blicke überhaupt noch möglich?

II. DÜRERS SELBSTBILDNISSE ALS PROBSTÜCKE FÜR DEN NÜRNBERGER BILDNISMARKT

Als Albrecht Dürer Mitte der 1490er Jahre seine Ausbildungszeit abschloss und in seiner – wie auch immer dimensionierten – Werkstatt Aufträge hätte annehmen können, waren die Voraussetzungen dafür ideal. Qualifiziert durch eine Lehre beim führenden Nürnberger Maler Michael Wolgemut hatte eine mehrjährige Wanderschaft diese Qualifikationen noch gemehrt. Die entwerferischen und zeichentechnischen Fähigkeiten des Mitte-Zwanzigjährigen waren, wie die frühen Zeichnungen überliefern, für Zeit und Standort einzigartig. Aber wie konnte die lokale Auftraggeberklientel von dieser Eignung des Goldschmiedesohns für anspruchsvolle Gemäldeaufträge erfahren, wo es doch noch keine „öffentlichen“ Gemälde von ihm in Nürnberg zu sehen gab?³⁴ Dürers Etablierung vollzog sich, dem heute sicheren Kenntnisstand nach, ein halbes Jahrzehnt lang ausschließlich auf dem Gebiet der Druckgrafik.

Bedurfte es zur Etablierung als (Bildnis-)Maler nicht erst musterhafter Probstücke, wie der Selbstbildnisse? Die Überlegung ist nicht neu. Namhafte Dürerforscher haben

in Nebenbemerkungen vermutet, Dürers Bildnis im Pelzrock sei ein „Schauobjekt“ in seiner Werkstatt gewesen und habe potentielle Besteller vom Können des Meisters überzeugen sollen. Oder Dürer habe mit dem Madrider Porträt zeigen wollen, „was er als Maler konnte“. ³⁵ Zeitgleich markieren gegen Ende der 1490er Jahre der Paumgartner Altar (1498–1500?) und die Holzschuhersche Beweinung (1499/1500?) den Durchbruch des Malers Dürer in der Nürnberger Kunstszene, zeitgleich mit seinen gesicherten, als Tafelgemälde ausgeführten Porträts des Oswald Krell (1499) und von vier Mitgliedern der Familie Tucher (1499). Ebenfalls zeitgleich – und glaubt man der Probstück-These: folgerichtig – stellt Dürer im Jahr 1500 die Selbstbildnismalerei „auf Tafel“ wieder ein.

Der Nürnberger Bildnismarkt

Obwohl Dürer viel über sich und seine Kunstanschauung zu Papier brachte, schweigt er sich zu Selbstbildnissen völlig aus. Über Porträts an sich bemerkt er lapidar, sie „erhalten die Gestalt eines Menschen nach seinem Absterben“. ³⁶ Diese Memoria-Funktion sei der Hauptzweck der Bildnismalerei. Seit etwa 1470 sprossen in Nürnberg dergleichen neue Memoria-Medien aus dem Boden, in Form von Stadt- und Familienchroniken, Wappenbüchern, Autobiografien, Reiseberichten bis hin zu Epitaphien. Unter den deutschen Großstädten betrieb Nürnberg dabei die intensivste „Identitätsproduktion“ des späten Mittelalters. ³⁷ Dem entspricht der Umfang des Nürnberger Porträtmarkts. Er gilt als größter im ganzen deutschen Sprachraum außerhalb der Niederlande. Von den etwa zweihundert vor 1505 entstandenen und in Original oder Kopie erhaltenen Porträts

der deutschen Tafel- und Tüchleinmalerei soll über ein Viertel allein aus Nürnberg stammen. ³⁸ Der junge Dürer wuchs somit in einem überaus bildnisfreudigen Umfeld auf, in dem auch Selbst- und Autorenbildnisse keineswegs ungewöhnlich waren. Beim Blick über die Gattungsgrenzen des Tafelbildes hinaus findet man sie in Dürers direkter Nachbarschaft in der Burgstraße, wenn auch nicht immer von professioneller Malerhand stammend. Der Nachbar Hartmann Schedel etwa stellte

Abb. 4
Hartmann Schedel: Selbstbildnis, um 1475,
München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30,
fol. 11v.



sich in einem offensichtlich eigenhändig um 1475 gemalten, exlibris-artigen Ganzfigurenbildnis dar (Abb. 4).³⁹ Vier Häuser weiter ließ sich der Montanunternehmer und Humanistenförderer Sebald Schreyer 1495 seine als Studiolo genutzte „Vorderstube“ umgestalten und darin 33 Brustbilder berühmter Poeten und Gelehrter an die Wand malen – und sein eigenes Bildnis gleich mit dazu.⁴⁰ In Tradition älterer Baumeisterbildnisse stellten sich Dürers ältere Künstlerkollegen öffentlich selbst im Bild dar: Der Bildhauer Adam Kraft ganzfigurig und halblebensgroß als Trägerfigur am 1493–1496 errichteten Sakramentshaus von Sankt Lorenz, ein Jahrzehnt später der Bronzegießer Peter Vischer im Selbstbildnis als Bronzestatue am Schrein des „Sebaldusgrabs“.⁴¹

Mimesisausweis oder Qualitäts-hinweis? Das „proprius“ von 1500

Auch Dürers Selbstbildnissignaturen verdienen eine stärkere Berücksichtigung zeitgenössischer Signierkonventionen und kunsthandwerklich-technischer Probstück-Aspekte. Während in der mittelalterlichen Glas-, Wand- und Buchmalerei, in Goldschmiedekunst, Bronzeguss und Bildschnitzerei Signaturen keine Seltenheit darstellen, sind Tafelbilder vor dem 15. Jh. überhaupt nicht signiert. Bezeichnungen nehmen in Form von Monogrammen und Datumsangaben aber gerade um 1460–1490 rapide zu, so dass Dürer keineswegs den Anfang sondern eher den ersten Höhepunkt dieser neuen Form der Individualsicherung darstellt.⁴² Exemplarisch für die allzu philologisch fixierte Deutung von Dürers Signaturen ist der Streit über die Bezeichnung des Münchner Selbstbildnisses:

„Albertus Durerus Noricus / ipsum me proprijs sic effin- / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII“ (Ich, der Nürnberger Albrecht Dürer, stellte mich selbst so mit eigenen Farben dar im 28. Lebensjahr) signiert Dürer das Gemälde. An den „colores proprii“, den „eigenen“ („angemessenen“, oder „unvergänglichen“, oder „dauerhaften“, oder „selbstgemachten“?) Farben, die Dürer beim Malen des Gemäldes verwendet zu haben betont, scheiden sich intellektuell ambitionierte und pragmatische Deuter. Anspruchsvoller Auslegung nach ist mit „proprius“ eine „der fingierten Hyperrealität des Gemäldes kongruente Betonung des besonderen Wirklichkeits- und Wahrheitsbezugs der Farben und der in ihrer Anwendung manifesten besonderen mimetischen Leistung des Malers gemeint“.⁴³ Wahrscheinlicher allerdings, dass Dürer ganz technisch-materialistisch auf die hohe Haltbarkeit der eigenhändig von ihm angefertigten Farben hinweist – und damit auf den technischen Qualitätsaspekt seines mit selbstgemachten Farben erstellten Musters eines perfekten Porträts.⁴⁴ Seriöse Malmittelproduktion und kompetente Verwendung möglichst haltbarer Malmittel sind zentrale Qualifikationen des Tafelmalers. Zünftische Organisationen wachten sorgfältig über den gleichberechtigten Zugang zu gutem Malmaterial. In Frankfurt a. M. musste einer Verordnung von 1377 nach jeder Maler, der Malmaterial über den Wert eines Guldens erwarb, seine Bezugsquelle allen Mitmalern offen legen.⁴⁵ In Tournai und Straßburg waren die am Meisterstück zu verwendenden Farben streng vorgeschrieben.⁴⁶ Dürer selbst preist in seiner Korrespondenz seitenlang Kostbarkeit und Haltbarkeit seiner Farben. Sogar ein Farb Rezept aus seiner Hand ist überliefert.⁴⁷ Die handwerksbezogene In-

terpretation des „proprius“ als Betonung der eigenhändigen Produktion der hochwertigen Malmittel mag zwar „plump“⁴⁸ sein, nachweislich entspricht sie Dürers Selbstäußerungen zu Gemälde-Werten mehr, als lateinische Reflexionen über die Mimesis. Den Zeitgenossen war sie mit der Briefunterschrift „manus proprius“ in der Bedeutung von „eigenhändig geschrieben“ im Alltag geläufig. Einen berühmten kunsthistorischen Vorläufer hat die Formel als Eigenhändigkeitshinweis in der Signatur der Ulmer Karg-Nische Hans Multschers. Er signierte 1433 „... manu mea propria constructus“.⁴⁹ Hier wie dort meint proprius: „selbstgemacht“.

Hyperqualität

Vermutlich unterblieb eine handlungstheoretische, am Handwerk orientierte Analyse von Dürers Verwurzelung in der städtischen Produktkultur bisher deswegen, weil sie dem eingangs skizzierten „Überbau“ traditioneller Dürerinterpretationen im Kern widerspräche.⁵⁰ Obwohl man damit zum Beispiel gut den Qualitätsunterschied zwischen Selbstbildnistafeln und Fremdbildnissen um 1500 erklären könnte. Die Bildnisse der Ehepaare Tucher (1499) sind zwar bemerkenswerte Werke früher deutscher Porträtmalerei, jedoch als „gmaine gmäll“⁵¹, also im besten Sinn „gewöhnliche Gemälde“, typischerweise kleinformatiger und mit ökonomischerem Aufwand gefertigt als die Selbstporträts. Ein Paradox, müsste man doch meinen, dass Dürer bei Fremdaufträgen, an denen Geld zu verdienen war, besonders hohe Qualitätsansprüche an den Tag legte. Angesichts des hohen malerischen Aufwands insbesondere des Madrider und Münchner Selbstbildnisses könnte man von einer Art

Hyperqualität der Dürerschen Selbstbildnismalerei sprechen. Wo rührt sie her? Phantasien über solche Grenzbereiche handwerklicher und technischer Qualität entwickelte bereits der Nürnberger Handwerkerdichter Hans Rosenplüt. Mitte des 15. Jahrhunderts erdichtet er z.B. einen Rotschmied, der seine Arbeiten aus Pech gießen, oder einen Schuster, der haltbares Leder aus Papier herstellen konnte. Rosenplüts kuriose Handwerker-Ingenieure und ihre spektakulären Produkte sind dichterische Reflexe eines stadtspezifischen Experimentierens und Grenzauslotens des technisch Machbaren und ökonomisch Sinnvollen, zwischen Materialwert und Herstellungswert.⁵² Aus Dürers Jugendjahren sind eine Reihe von Erfindern, Tüftlern und Ingenieuren, Verlegern und Finanziers überliefert, die sich der Entwicklung neuer, preiswerter Herstellungsverfahren, der Substitution teurer Materialien durch Imitate, der feinmechanischen Miniaturisierung, der Beschleunigung von Produktionstechniken, ganz allgemein der Optimierung formaler, technischer und funktionaler Herstellungskomponenten jener Gebrauchs- und Luxusgüter zuwenden, die kurz zuvor erfunden und sich als besonders kommerzialisierbar erwiesen hatten. Viele dieser Unternehmungen und Erzeugnisse muten heute eher skurril an, viele sind mit historischen Superlativen des „ersten“, „ältesten“ oder „größten“ versehen, vom teuersten Buch, über die erste Taschenuhr bis zum ältesten Globus⁵³ – Produktphänomene oder -mythen, zu denen die zeitgleich aufkommende Nürnberger Historiografie und frühes Städtelob ihren Teil mit bei trugen.⁵⁴ In vielem erweist sich Nürnberg dabei nicht als Erfindungs-, aber als Optimierungsort junger, erfolgversprechender Erfindungen.

Auch Dürer ist es ein stetes Anliegen, noch nie Dagewesenes zu schaffen.⁵⁵ Als Perfektionist kennt er nur zwei malerische Qualitäten: das Gewöhnliche und das Beste. Er spricht vom „pest“ (= dem Besten) gegenüber dem „gemain“. Er nimmt für sich in Anspruch, das Beste malen zu können, kommt jedoch nicht umhin, auch Gewöhnliches zu liefern. Sein Rosenkranzfest beständige, „daz pessers Maria pild im land [= in Italien] nit sey“. Selbst nebensächlichste Bestandteile eines Gemäldes seien „auf das best“ auszuführen. „Gemaine gemäll will ich ain jahr ain hauffen machen“, mit ihnen könne man Geld verdienen, höchste Qualität allerdings verlange nach kleinlicher Detailarbeit, die mit wirtschaftlich unrentablem Arbeitsaufwand einher gehe. Ohnehin sei nichts perfekt: „Darumb wie gut wir ein werck machen, noch moecht es allweg besser gemacht werden“. Deswegen dürfe Malerei ruhig experimentieren. Zeit vorausgesetzt, würde ein „kuenstlicher (= kenntnisreicher) Meister viele unterschieden der gestalt“ betrachten, „die er all kuent machen, so er zeyt gnug darzu het“. Lassen sich diese Ansprüche Dürers aus dem älteren Qualitätsdiskurs der Nürnberger Produktkultur ableiten?

Meisterschaft und Probstückwesen in Nürnberg vor 1500

In Folge eines missglückten Handwerkeraufstands von 1347/1348 war es dem Nürnberger Handwerk niemals mehr gelungen, wie in anderen Städten eine maßgebliche Machtposition innerhalb des Stadtreiments zu erlangen.⁵⁶ Die Nürnberger Bürgerhandwerker, zu denen auch der Goldschmiedssohn und Maler Albrecht Dürer zählte, blieben rechtlich und politisch abhängig von einem aristokratisch-

oligarchischen Patriziat, das es sich auch vorbehielt, Regelwerke für Ausbildung, Berufsausübung und Qualitätssicherung im Gewerbe zu erlassen. Solche „Ordnungen“ waren im Handwerk hoch begehrt, sicheren Verdienstmöglichkeiten und Monopole. Die patrizische Gewerbeaufsicht ging mit der Erteilung solcher Ordnungen allerdings zögerlich um. Die ordnungslosen Gewerbe – sogenannte „Freie Künste“ – boten weit mehr Chancen für eine dynamische und flexible Handwerksentwicklung.⁵⁷ Entsprechend zögerlich entstanden in Nürnberg Regeln zu Prob- oder Meisterstücken. Zunächst konkretisierte sich „Meisterschaft“ als Autorität in passiven Kontrollämtern: Meister waren „Beschauer“, wobei Textil- und Lebensmittel-Gewerbe vorangingen⁵⁸, gefolgt vom Edelmetallgewerbe, wo des immensen Werts des Werkstoffes Silber und Gold wegen hoher Kontrollbedarf bestand. Albrecht Dürers Vater hatte ein besonders ehrenwertes, hoheitliches Kontrolleursamt inne: Er verwahrte das auf städtische Kosten angefertigte Kontrollbesteck für die Goldfeingehaltsbestimmung sämtlicher Nürnberger Goldarbeiten.⁵⁹

Die Nürnberger Handwerkskontrolle via konkreter Meisterstücke hinkt den allgemeinen Entwicklungen im deutschen Gewerbewesen etwas hinterher.⁶⁰ Nachrichten über Probstücke vor 1500 liegen vorwiegend für die Metallhandwerke Goldschmiede und Rotschmiede vor, also exakt für die Gewerbe von Dürers Vater Albrecht und seines Schwiegervaters Hans Frey. Da besonders „hochspezialisiert und kunstfertig“⁶¹, war das Goldschmiedehandwerk das wohl am meisten normierte, vieler Orts mit Prüfverfahren, Beschauptpflicht und „Probstücken“ kontrollierte Kunsthandwerk. In Nürnberg war Dürers erster Lehrberuf

schon seit 1381 ein „Geschworenes Handwerk“, in dem signaturartige Beschauzeichen und Meisterstücke besonders früh Standard wurden. Seit dem 15. Jahrhundert wurden Silberarbeiten mit Beschauzeichen zur Bestätigung des Feingehalts versehen.⁶² Dem Jahrhundertende zu kulminieren die Erwähnungen von Meisterstücken dann immer mehr.⁶³ Seit 1471 müssen angehende Goldschmiedemeister ein Prüfstück „selbs allain gemacht haben“. 1492 schließlich – zeitliche parallel zu Dürers Selbstbildnissen – normiert ein Ratsbeschluss als Meisterstücke im Goldschmiedehandwerk einen silbernen Akeleipokal und einen Ring aus Gold. Für den Qualitätsdiskurs im familiären handwerklichen Umfeld des jungen Dürer dürfen wir guten Grundes ein intensives Reden über die Kategorie „Meisterstück“ vermuten. Hatte nicht schon der 15-jährige als eine Art freiwilliges Abschiedsgeschenk an das von ihm verlassene Goldschmiedehandwerk „Die sieben Fäll vom Leiden Christi“ in einer heute unbekanntenen Goldschmiedetechnik ausgeführt; der Knabe Dürer also freiwillig ein Probstück seiner Kunstfertigkeit abgeliefert, bevor er die Goldschmiedeausbildung abbrach?⁶⁴

Hingegen musste der Maler Albrecht Dürer nie ein Meisterstück als offizielles Probstück abliefern.⁶⁵ Entgegen seinen Kollegen in z.B. Antwerpen, Hamburg, Krakau, München, Prag, Straßburg, Tournai, Ulm oder Wien – wo bereits um 1500 überall Meisterstücke für Maler vorgeschrieben waren⁶⁶ – warteten die Nürnberger Maler noch knapp ein Jahrhundert bis 1596 auf ihre erste eigene Ordnung.⁶⁷ Vorher zählte die Malerei zu den „Freien Künsten“, trotz beharrlichen Ringens um eine Malerordnung bereits vor Dürers Zeit.⁶⁸ Der Probstückcharakter von Dürers Selbstbildnissen rührt folg-

lich her von einer kollektiven Fixierung des Kunsthandwerks auf normative Werke; die sich zunehmend in Meisterstücken konkretisieren, in der lokalen Malerei aber unnormiert blieb. Der normenfixierte Dürer reagierte darauf mit den Selbstbildnissen als probstückartigen Werken, deren funktionale Aspekte abschließend nochmals zusammengefasst seien:

- *Die Werbefunktion.* Trotz bester Voraussetzungen blieben um 1495 Aufträge an den neuen Maler seitens der lokalen Kundschaft sowohl für Porträt- als auch Altargemälde aus. Dürer fertigte deswegen die Familien- und Selbstbildnisse als Muster für den Nürnberger Porträtmarkt an.⁶⁹ Seine auf den Selbstbildnissen getragene, luxuriöse Kleidung will dabei weder Standesambitionen zum Ausdruck bringen noch ist sie Indiz für „Dürer als Dandy“.⁷⁰ Sie ist typisch für die repräsentative Kleidung der potenziellen Auftraggeber. Dürer beweist mit ihrer Darstellung seine Fähigkeiten Seide und Pelz in höchster Abbildungsqualität wiederzugeben.

- *Eigenhändigkeit.* Die naturgegebene Eigenhändigkeit eines Selbstbildnisses und die damit verbundene Eindeutigkeit seiner Autorschaft sind in der Nürnberger Malerei um 1490/1500 ein Novum. Vorher hatten firmen-artige Malerwerkstätten die fränkische Malerei des 15. Jahrhunderts geprägt. In ihrem arbeitsteiligen Werkstattbetrieb war Vielhändigkeit die Regel. Diese generelle Anonymität künstlerischer Einzelleistung im Werkstattbetrieb dämpfte individuelle Ambitionen, besonders gut zu malen. Es existiert keine „Konkurrenzzgesinnung“, was eine „negative Firmenerfahrung“⁷¹ Dürers mit ausgelöst haben könnte. Jüngeren Malern seiner Generation dürfte sich oft die Frage nach dem konkreten Autor älterer, vorbildlicher Werke gestellt ha-

ben. Bei einem Selbstbildnis war und blieb diese Autorschaft stets offensichtlich. Dürers Selbstbildnismalerei kann dabei im Einklang mit allgemeineren Prozessen zunehmender Nürnberger Identitätsproduktion⁷² um 1500 bewertet werden.

- *Hyperqualität und Vielseitigkeit* stellen die beiden wichtigsten Qualitätskriterien eines Meisterstücks dar, das über das übliche Maß hinaus perfekt sein sollte.⁷³ Oft war Mehrteiligkeit vorgeschrieben, bei den Goldschmieden etwa ein Silberpokal und ein goldener Fingerring, um die Vielseitigkeit unter Beweis zu stellen. Dürer fertigt entsprechend für das relativ neue Tafelbildgenre „Porträt“ drei Probstücke: den „deutschen Typus“, der den Porträtierten vor neutralem Grund zeigt (1493, Abb. 1), den niederländisch-italienischen Typus in Architektur mit Landschaftsausblick (1498, Abb. 2), und schließlich die stark geometrisierte Variante in strenger Frontalansicht als Beitrag zur zunehmend virulenten Debatte um die perfekte Proportion (1500, Abb. 3).

- Als *Demonstrationskunstwerke* sind die Selbstbildnisse (wie tendenziell alle Meisterstücke) *nichtkonsumptiv*, sondern für einen Qualitätsdiskurs und Qualitätsnachweis vorgesehen. Dürer will, dass über seine Werke geurteilt und das Gute oder Schlechte an ihnen besprochen wird. Später fordert er, die „schönen Dinge zu erforschen“, dabei den Rat derer einzuholen, „die da gute Werkleute mit der Hand sind“. Ein fertiges Werk solle man mutig auch vor den „gemeinen Mann“, also den Laien stellen und beurteilen lassen, obwohl Laien, so Dürer, üblicherweise nur das Schlechte bemerken. Denn es verstehe „niemand vollkommlicher ein Werk zu urteilen, dann ein verständiger Künstler, der da solchs durch sein Werk oft bewiesen hat“.⁷⁴ Die Selbstbildnisse beweisen dieses Expertentum Dürers, egal, ob man sie treffender als genial, strategisch oder – wie es die jüngste Handwerksphilosophie als typische Kategorie des Meisterlichen vorschlägt – als obsessiv bewertet.⁷⁵

Anmerkungen

- 1 Erwin Panofsky, Albrecht Dürer. 2 Bde. 3. Aufl. Princeton 1948, Bd. 1, S. 43.
- 2 Dieter Wuttke, Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus, „Jahrhundertfeier als symbolische Form“ (1980), in: Ders., Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren. (Saecula Spiritalia, Bd. 29.) Baden-Baden 1996, S. 313–388, hier S. 376.
- 3 Von den drei Bildnissen ist es mit Abstand am häufigsten interpretiert, vgl. das Forschungsresümee von Gisela Goldberg zum Selbstbildnis (Inv.-Nr. 537), in: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek. Ausstellungskatalog München 1998, S. 314–353.
- 4 Originell, wenn auch nicht allseits akzeptiert: Bodo Brinkmann, Albrecht Dürer: Zwei Schwestern. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M./Leipzig/Berlin 2006.
- 5 Allerdings betrieb Goethe seine Interpretation nicht am Original, sondern einer heute in Leipzig, damals in Helmstedt befindlichen Kopie (Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das maleische Werk. 2 Bde. 2. Aufl. Berlin 1991, Bd. 1, S. 124–126). Zit. nach Johann Wolfgang von Goethe, Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1892, Teil 1, Bd. 35, S. 217.
- 6 Moritz Thausing, Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig 1876, S. 100–102.

- 7 *Panofsky*, Dürer (wie Anm. 1), S. 42. Auch noch *Ernst Rebel*, Albrecht Dürer. Maler und Humanist. München 1996, S. 70, freilich mit skeptischem Kommentar zu derart „schönen romantischen Ideen“.
- 8 In Dürers eigenen Worten: „Und alß ich im 1490 jahr hinweg zog, nach Ostern, darnach kam ich wider alß man zehlt 1494 nach Pffingsten“; nach *Hans Rupprich* (Hrsg.), Dürer. Schriftlicher Nachlaß, 3 Bde. Berlin 1956–1969, hier Bd. 1, S. 31. Weitere Stationen überliefern Christoph II. Scheurl und Willibald Imhoff (Ebd., S. 34, Anm. 49, S. 294–295).
- 9 Zusammenfassung bei *Walter Leopold Strauss*, The Complete Drawings of Albrecht Dürer. 6 Bde. New York 1974, Bd. 1, S. 38–39.
- 10 *Jeroen Stempel/Jolein van Kregten*, In the Name of the Thistle: Albrecht Dürer's Self-Portrait of 1493, in: The Burlington Magazine 144, 2002, S. 14–18, hier S. 18.
- 11 *George Szabó*, Content and form. Notes on drawings by Albrecht Dürer and Hans Baldung Grien, in: Drawing. The international Review 1, 1979, S. 1–5. – Nicht ohne Ironie erwähnt bei *Joseph Leo Koerner*, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. Chicago/London 1993, S. 31.
- 12 Eine Status-Thematik sieht *Philipp Zitzlsperger*, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008; Selbstironisches identifiziert *Anja Grebe*, Der Künstler als Komiker. Albrecht Dürers Selbstbildnisse und die Lachkultur des Humanismus, in: Christian Kuhn (Hrsg.), Valenzen des Lachens in der Vormoderne 1250–1750. Bamberg 2010 (im Druck).
- 13 *Keith Moxey*, Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald, in: The Art Bulletin 86, 2004, S. 750–763, hier S. 758–759 verweist als Beispiele auf die Standardwerke von Peter Strieder und Fedja Anzelewsky.
- 14 Zur Hegelschen Idee vom Kunstwerk als Repräsentant von „Künstlerbewusstsein“ siehe *Jeong-Im Kwon*, Nachwirkungen der Hegelschen Ästhetik im Kunstverständnis und in der Methodik der Kunstgeschichte, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hrsg.), Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus. München 2008, S. 167–187, hier S. 168–171.
- 15 *Gustav Friedrich Waagen*, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. 2 Bde. Stuttgart 1862, Bd. 1, S. 204.
- 16 *Heinrich Wölfflin*, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905, S. 30.
- 17 *Hugo Kehrer*, Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse. Berlin 1934, S. 30–31.
- 18 *Thausing*, Dürer (wie Anm. 6), S. 140.
- 19 *Hans Tietze/Erica Tietze-Conrat*, Der junge Dürer. Augsburg 1928, S. 293.
- 20 *Jacob Burckhardt*, Die Kultur der Renaissance in Italien, hrsg. von Horst Günther. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1997, S. 280, 303, 326, 339, 345, 352. – Mit Bezug auf Dürers Selbstbildnisse *Kehrer*, Selbstbildnisse (wie Anm. 17), S. 10. – Vgl. auch *Peter Strieder*, Das Werk: Die Entdeckung des Individuums, in: Albrecht Dürer 1471–1971. Ausstellungskatalog Nürnberg 1971, S. 279–281; *Christoph Wagner*, Porträt und Selbstbildnis, in: Richard van Dülmen (Hrsg.), Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Wien 2001, S. 79–106, hier S. 79. – Zur Brüchigkeit der Konstrukte „Renaissance“ und „Entdeckung des Individuums“ vgl. *Volker Reinhardt*, Jacob Burckhardt und die Erfindung der Renaissance. Ein Mythos und seine Geschichte. Bern 2002.
- 21 *Wagner*, Porträt (wie Anm. 20), S. 98.
- 22 *Koerner*, Moment (wie Anm. 11). – Vgl. zum Methodischen *Moxey*, Distance (wie Anm. 13), S. 760–762.
- 23 Verwiesen sei auf einschlägige Titel wie: *Ludwig Grote*, Vom Handwerker zum Künstler. Das gesellschaftliche Ansehen Albrecht Dürers, in: Klaus Obermayer, Festschrift Hans Liermann. (Erlanger Forschungen. Geisteswissenschaften, Bd. 16.) Erlangen 1964, S. 26–47; *Georg Satzinger*, Albrecht Dürer. Die Bedeutung von Ruhmgedanke und Gattungswahl auf dem Weg vom „Handwerker“ zum Künstler, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hrsg.), Autorentypen. (Fortuna Vitrea, Bd. 6.) Tübingen 1991, S. 109–129.
- 24 *Charles G. Nauert*, Humanism and the Culture of Renaissance Europe. (New Approaches to European History, Bd. 6.) Cambridge 1995, S. 180.
- 25 *Georg Kaufmann*, Die Kunst des 16. Jahrhunderts. (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8.) Nachdruck Gütersloh 1984, S. 116.
- 26 *Panofsky*, Dürer (wie Anm. 1), S. 42.

- 27 Z.B. *Werner Busch*, Die Autonomie der Kunst, in: Ders. (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. München 1987, Bd. 1, S. 230–256, hier 233–238. – *Gunter Schweikhart* sieht die „Entwicklung zum autonomen, nicht in andere Zusammenhänge eingebundenen Selbstporträt“ bereits im 1498er Bildnis vollzogen. Vgl. *Gunter Schweikhart*, Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt, in: Klaus Arnold u.a. (Hrsg.): *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Bochum 1999, S. 165–187, hier S. 187.
- 28 Die heute Leipziger Kopie des Louvre-Selbstbildnisses fälschlich für das Original haltend rechnet *Johann Georg Meusel* 1803 vor: „Dürer war also schon der größte Maler der Welt, was richtige Zeichnung, Proportion aller Theile, schöne und natürliche Farbengebung, und angemessenen Ausdruck betrifft, zu der Zeit, als Raphael erst 10 Jahre alt war“. Vgl. *Johann Georg Meusel*, Nachricht von Albrecht Dürer's Portrait von ihm selbst gemahlt, in: *Archiv für Künstler und Kunstfreunde* 1, 1803, S. 162–163.
- 29 Nach *Franz Winzinger*, Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 7, 1954, S. 43–64, hier S. 51, 57, 61, 64.
- 30 *August von Eye*, Leben und Wirken Albrecht Dürer's. 2. Aufl. Nördlingen 1860, S. 83–84. – Auch jüngere, seriöse Interpreten des Münchener Gemäldes greifen zu Formeln des Absoluten, wenn etwa *Rudolf Preimesberger* seine Ausführungen mit der begeisterten Dürerlob beginnt: „Albrecht Dürer, nicht allein größter deutscher Künstler, sondern auch größter deutscher Kunsttheoretiker ...“ Vgl. *Rudolf Preimesberger*, Albrecht Dürer: „...propiis sic ... coloribus“ (1500), in: Ders./Hannah Baader/Nicola Suthor (Hrsg.), *Porträt. (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2.)* Berlin 1999, S. 210–219, hier S. 210.
- 31 Die Zusammenfassung der Christomorphitätsdebatte in Albrecht Dürer (wie Anm. 3), S. 324–331, zur frühen Interpretation als christomorph insbesondere Anm. 27. – Wohlgermerkt stammt die erste literarisch fixierte Feststellung der Christusähnlichkeit erst aus dem Jahr 1825. Vgl. *Heinz Lüdecke/Susanne Heiland*, Dürer und die Nachwelt. Berlin 1955, S. 182; *Wilibald Sauerländer*, German Art. The Return of the Repressed [Rezension von *Koerner*, Moment (wie Anm. 11)], in: *The New York Review of Books*, 43,5. 21.3.1991.
- 32 Sie vergleicht ihr früheres Kennenlernen Goethes und ihre neuliche Begegnung mit dem Dürer-Porträt als gleichermaßen dramatische Erfahrung, einer Bestimmung „irdischer Meister“ als „geistige Erscheinung der Unsterblichkeit“ zu wirken; zit. nach *Lüdecke/Heiland*, *Nachwelt* (wie Anm. 31), S. 147–149.
- 33 Zusammenfassend *Daniel Hess*, Dürers Selbstbildnis von 1500 – „Alter Deus“ oder „Neuer Apelles“?, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 77, 1990, S. 63–90.
- 34 Lediglich für 1496 ist die Vergütung eines Gemäldeauftrags für ein heute unsicher identifiziertes Werk für Friedrich von Sachsen überliefert. Vgl. *Anzelewsky*, *Albrecht Dürer* (wie Anm. 5), S. 25, Kat. 20–38. – Gerade im Nürnberger Heimatmarkt blieben Aufträge jedoch aus. Alle anderen Frühwerk-Gemälde bis 1498/1499 sind entweder „auftragslose“ Familien- und Selbstbildnisse oder es fehlen Nachrichten zu den Auftragsumständen, oder Dürers Autorschaft ist generell unsicher.
- 35 *Wuttke*, Dürer (wie Anm. 2), S. 377; *Peter Strieder*, Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer, in: *Herbert Schade* (Hrsg.), *Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende*. Regensburg 1971, S. 84–100, hier S. 91.
- 36 Etwas modernisiert nach *Rupprich*, *Nachlaß* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 113; *Lorne Campbell*, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven 1990, S. 193.
- 37 *Carla Meyer*, Die Stadt als Thema. Nürnbergs Entdeckung in Texten um 1500. Ostfildern 2009, hier S. 53–57.
- 38 „Allen voran steht Nürnberg ...“, so der zwar unvollständige, aber immerhin statistisch argumentierende *Ernst Buchner*, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin 1953, S. 10–11.
- 39 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30. *Béatrice Hernad*, Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel. Ausstellungskatalog München 1990, Frontispiz, S. 13.
- 40 *Ludwig Grote*, Die „Vorder-Stube“ des Sebald Schreyer. Ein Beitrag zur Rezeption der Renaissance in Nürnberg, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1959/1960, S. 43–67.
- 41 *Wolfgang Schmid*, Strategien künstlerischer

- Selbstdarstellung in Nürnberg um 1500. Zum Selbstbildnis des Adam Kraft am Sakramentshaus in St. Lorenz, in: Frank Matthias Kammel (Hrsg.), Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 2002, S. 231–270.
- 42 Hierzu, insbesondere was die fränkischen Signierkonventionen betrifft, aktuell *Robert Suckale*, Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. 2 Bde. Petersberg 2009, Bd. 1, S. 393–410, hier S. 399.
- 43 *Preimesberger*, propriis (wie Anm. 30), S. 216. Vgl. auch *Wuttke*, Dürer (wie Anm. 2), S. 331–343.
- 44 In diesem Sinne bereits *Eduard Flechsig*, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. Berlin 1928, Bd. 1, S. 381–382. Vgl. auch Albrecht Dürer (wie Anm. 3), S. 332–333; vgl. in nämllichem Katalog *Andreas Burmester/Christoph Krekel*, Von Dürers Farben, S. 54–102, hier S. 89. Vgl. ebenfalls *Tobias Burg*, Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Berlin 2007, S. 479.
- 45 *Hanna Plutat-Zeiner*, Maler, in: Reinhold Reith (Hrsg.), Lexikon des alten Handwerks. Vom späten Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. 2. Aufl. München 1991, S. 147–150, hier 149.
- 46 *Hans Huth*, Künstler und Werkstatt der Spätgotik. 2. Aufl. Darmstadt 1967, S. 15f., 89, Anm. 18.
- 47 *Rupprich*, Nachlaß (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 61–74. – Der Verweis hierauf schon bei *Strieder*, Porträt (wie Anm. 35), S. 94. – Zum Farbrezept: *Rupprich*, ebenda, S. 216; vgl. *Christine Sauer*, Eine kunsttechnologische Handschrift aus dem Besitz Albrecht Dürers, in: G. Ulrich Großmann (Hrsg.), Buchmalerei der Dürerzeit. Dürer und die Mathematik. Neues aus der Dürerforschung. (Dürer-Forschungen, Bd. 2.) Nürnberg 2009, S. 275–296.
- 48 So Bernhard Decker in Herbert Beck/Ders., Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Ausstellungskatalog Liebieghaus Frankfurt a.M. 1981, S. 484, Anm. 23.
- 49 *Brigitte Reinhardt/Michael Roth* (Hrsg.), Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Ausstellungskatalog Ulm 1997, Kat.-Nr. 17 und Beiträge.
- 50 Ansätze bei *Wolfgang Schmid*, Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500. Trier 2003, bes. S. 552–562.
- 51 Zu Dürers Verwendung dieses Begriffs *Anzelewsky*, Albrecht Dürer (wie Anm. 5), S. 15.
- 52 Ansätze zu einer solchen Phänomenologie der Materiellen Kultur der Nürnberger „Dürerzeit“ bei *Valentin Groebner*, Ökonomie ohne Haus. Zum Wirtschaften armer Leute in Nürnberg am Ende des 15. Jahrhunderts. Göttingen 1993, hier zit. nach S. 178–181.
- 53 Die „Schedelsche Weltchronik“ aus dem Verlag von Dürers Taufpaten Anton Koberger (1493), der Globus des Martin Behaim (1493), die Taschenuhr des Peter Henlein (um 1510). Vgl. im Einzelnen die Verweise unter den Namen in *Manfred H. Grieb* (Hrsg.), Nürnberger Künstlerlexikon. 4 Bde. Nürnberg 2007.
- 54 Die wichtigste, recht zeitnahe Leistungsschau: *G.W.K. Lochner* (Hrsg.), Des Johann Neudörfer Schreibe- und Rechenmeister zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Wien 1875.
- 55 Nachfolgendes nach *Rupprich*, Nachlaß (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 57, 72; Bd. 3, S. 291, 294, 297.
- 56 *August Jegel*, Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Nürnberg-Reichelsdorf 1965. Allgemeine Einführung: S. 1–22, 24. Ältere, lediglich Handwerkskonzessionen betreffende Ordnungen und Meisterbücher bei *Kurt Pilz*, Das Handwerk in Nürnberg und Mittelfranken. Nürnberg 1954, S. 3–7.
- 57 Vgl. *Jegel*, Handwerksrecht (wie Anm. 56).
- 58 Beispiele für frühe Meisterpflichten im Beschauwesen bei *Joseph Baader*, Nürnberger Polizeiordnungen aus dem XIII bis XV. Jahrhundert. Stuttgart 1861, S. 161–166, 223–236, 251, 257.
- 59 *Theodor Hampe*, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449) 1474–1618 (1633). 2 Bde. Wien/Leipzig 1904, Bd. 1, Nr. 260.
- 60 Nachweise bei *Rudolf Wissell*, Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit. 7 Bde. Berlin 1929, Bd. 1, S. 175–179. Vgl. auch *Reith*, Lexikon (wie Anm. 45), S. 13 mit weiteren Beispielen.
- 61 *Knut Schulz*, Artikel „Meister“, in: Robert Auty u.a. (Hrsg.), Lexikon des Mittelalters, 31 Bde., München u.a., 1977–1999, Bd. 6, Sp. 480–481.
- 62 Hierzu und zum Folgenden: *Ursula Timann*, Zur Handwerksgeschichte der Nürnberger Goldschmiede, in: Karin Tebbe (Bearb.), Nürnberger Goldschmiedekunst. 1541–1868. 2 Bde. Nürnberg 2007, Bd. 2: Goldglanz und Silber-

- strahl. Begleitband zur Ausstellung Germanisches Nationalmuseum, S. 33–69, bes. 34–40.
- 63 Nachfolgendes u.a. nach *Timann*, Handwerks-geschichte (wie Anm. 62) und *Hampe*, Ratsver-lässe (wie Anm. 59), Nr. 73, 181, 361, 363, 374, 438, darunter die erste Liste von insgesamt 13 Nürnberger Handwerken mit Meisterstücks-verpflichtung – vorn angestellt die Gold-schmiede und Rotschmiede – vom Jahr 1477. Die Ratsbeschlüsse mahnen vor allem „Eigen-händigkeit“ an. Vgl. *Hampe*, Ratsverlässe (wie Anm. 59), Nr. 122.
- 64 Die Episode um 1625 überliefert von Johann Wilhelm Kress. Quelle entsprechend *Anzelewsky*, Albrecht Dürer (wie Anm. 5) S. 293; nicht bei *Rupprich*, Nachlaß (wie Anm. 8). – Als bio-grafisch noch näher interpretierenswert beurteilt von *Matthias Mende*, Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt. Ausstellungskatalog Nürnberg 2000, S. 113.
- 65 Pure Künstlerlegende ist Sandrarts Bericht, wonach Dürers Zeichnung vom „Tod des Orpheus“ sein Meisterstück gewesen sei. Vgl. *Jochim von Sandrart*, Teutsche Academie. Zweyter Haupt-Theil. Von der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. Frankfurt a.M. 1679, Bd. 2.2, S. 79, 89.
- 66 Zusammengestellt nach *Huth*, Künstler (wie Anm. 46). Konkrete thematische Meister-stücksvorgaben z.B. in München (1448: Marienbild) oder Ulm, wo um 1490 ein Gemälde mit einem Gebäude („gehuus“), einer Land-schaft („landschaft“), einer Aktfigur („von nackend“) und einer Gewandfigur („von ge-wand“) als Meisterstück verlangt wird. Vgl. *Hans Rott*, Quellen und Forschungen zur süd-westdeutschen und schweizerischen Kunstge-schichte im XV. und XVI. Jahrhundert. 3 Bde. Stuttgart 1933–1938, Bd. 1: Bodenseegebiet, Quellen, S. 31–32. – Straßburg, erst 1516 nach-gewiesen, aber vielleicht um 1490 schon gül-tig, verlangte u.a. ein Marienbild und einen volkreichen Kalvarienberg. Vgl. ebd., Bd. 3: Oberrhein, Quellen, S. 221.
- 67 Zur späteren Handwerksordnung der Nürnber-ger „Flachmaler“, der Begriffsgeschichte von Probststück, Prüfstück, Meisterstück sowie deren Spezifik und Aufbewahrung vgl. *Andreas Tacke* (Hrsg.), „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, bearb. von Heidrun Ludwig u.a. München/Berlin 2001, S. 170, 180–200, 254–270, 297–300, 332.
- 68 Ein erstes Ansuchen um eine „Ordnung“ be-reits 1465: *Hampe*, Ratsverlässe (wie Anm. 59), Bd. 1, Nr. 56.
- 69 Für das fortgeschrittene 16. Jahrhundert ist ein solche „gezielte Werbung mittels Selbstpor-träts“ direkt überliefert: Als 1577 der bayeri-sche Herzog Albrecht V. vom durchreisenden Maler Joris Hoefnagel etwas Typisches zu se-hen wünschte, holte dieser sein Selbstbildnis hervor, das er stets auf Reisen mit sich führte. Vgl. *Stefanie Marschke*, Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Weimar 1998, S. 125–128, 238–253. – Als ausgewiese-nes Frühwerk-Phänomen mit Probststück-Funk-tion wurden jüngst auch die fiktiven Bildnis-se bzw. Selbstbildnisse in Form der sogenann-ten niederländischen Tronien identifiziert. Im Frühwerk von Rembrandt, Jan Lievens und Franz Hals sind sie besonders häufig. Vgl. *Dagmar Hirschfelder*, Tronie und Porträt in der nie-derländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008, S. 240–241.
- 70 *Volker Manuth*, Dürer ein Dandy? Beobachtun-gen zum Kostüm des Künstlers, in: Bodo Brink-mann/Hartmut Krohm/Michael Roth (Hrsg.), Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky. Turnhout 2001, S. 165–171.
- 71 *Robert Suckale*, Hans Pleydenwurff in Bam-berg, in: Franz Bittner (Hrsg.), Festschrift Gerd Zimmermann (Historischer Verein für die Pfler-ge der Geschichte des ehemaligen Fürst-bistums Bamberg, Berichte 120.) Bamberg 1984, S. 423–438, hier 437–438.
- 72 *Meyer*, Stadt (wie Anm. 37).
- 73 Beispiele bei *Ralf Schürer* u.a., Meisterstück und Meisterwerk, in: Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider. Ausstel-lungskatalog Nürnberg 2004, S. 113–120.
- 74 *Rupprich*, Nachlaß (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 100, 115; Bd. 3, S. 297, Nr. 77.
- 75 *Richard Sennett*, Handwerk. Berlin 2008, S. 324–339.